

УДК 114.115

## **СПОСОБЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ**

**Булак К.А.****Научный руководитель доктор филос. наук, проф. Грицков Ю.В.*****Сибирский федеральный университет***

В современных философско-искусствоведческих исследованиях все чаще и чаще фиксируется понимание того, что художественное изобразительное произведение обладает своим особым пространством и временем. Последние, в отличие от физических пространственно-временных характеристик произведения как габаритного предмета не существуют объективно, а особым образом конструируются.

Анализ философских и искусствоведческих концепций О. Шпенглера, М. Мерло-Понти, П. Флоренского, Р. Арнхейма, С.М. Даниэля, Б.В. Раушенбаха, А.И. Лапина, П.А. Кудина показывает, что разные исследователи обнаруживают примерно одни и те же средства, с помощью которых формируется пространство и время произведений изобразительного искусства. При этом можно выделить два основных подхода к анализу этих средств.

Первый подход связан с рассмотрением зрительного восприятия. Изучая его, философы часто используют понятие глубины. Наиболее подробно данное понятие анализируется в таких работах, как «Закат Европы» О. Шпенглера, «Око и дух», «Пространство» М. Мерло-Понти. Во всех этих трудах глубина понимается скорее не как свойство вещей, а как качество воспринимающего субъекта. Как отмечается в трактате «Пространство» М. Мерло-Понти, «глубина, открывающая мне вещи, указывает на нерасторжимую связь между ними и моей самостью, тогда как ширина способна передавать связь между самими вещами, в которую воспринимающий субъект не вовлечен» [3]. Глубина связана с восприятием субъективного пространства, тогда как в абсолютном пространстве «для Бога, действительно вездесущего, ширина непосредственно совпадает с глубиной» [3]. Именно благодаря субъективности восприятия, как указывает М. Мерло-Понти, в живописи «я могу видеть глубину, глядя на картину, которая – против чего никто не будет возражать - глубины не имеет и которая создает у меня иллюзию иллюзии» [2].

О. Шпенглер указывая на субъективность переживания глубины, отмечает различие в восприятии последней в разных культурах: «в этом изначальном и не допускающем дальнейшего анализа элементе с полной глубиной выражается символическое содержание некоторого распорядка, притом отвечающего духу только одной культуры. Переживание глубины есть столь же вполне бессознательный и необходимый, сколько и вполне творческий акт, при помощи которого наше «я», как бы по чьему-то предписанию, получает свой мир; от уразумения этого акта зависит все последующее» [7].

Обращаясь к зрительному восприятию, исследователи, помимо глубины, которая связана с пространством, рассматривают связанную со временем проблему длительности восприятия. Искусствовед С.М. Даниэль в монографии «Искусство видеть», критикуя Лессинга, разделившего все искусства на пространственные и временные, отмечает, что процесс восприятия произведения искусства является не одномоментным, а протяженным, включающим в себя несколько этапов, связанных с рассмотрением отдельных элементов. В частности, «в классическом пейзаже сама глубина пространства, развернутого для созерцания, переживается как длительность» [1].

Второй подход предполагает анализ той роли, которую в выстраивании художественного пространства и времени играют изобразительные и выразительные средства произведения.

В частности, М. Мерло-Понти указывает на роль линий как конститутивных сил организации пространства, «осей некой системы плотской активности и пассивности». Подобное утверждение можно найти в работе искусствоведа С.М. Даниэля «Искусство видеть», где он отмечает, что «живая, сделанная искусной рукой линия создает одновременно два пространства — внутреннее и внешнее, в противоположность равнодушно налагаемому «проволочному» контуру. Опытный рисовальщик, даже пользуясь одними линиями, оперирует светом и тенью» [1].

С.М. Даниэль также указывает на связь характеристик художественного пространства с жанром и сюжетом: например, согласно ему, «пейзаж и натюрморт представляют собой два полюса, два пространственных предела, две противоположные (но не конфликтные) позиции по отношению к миру — как макрокосму, с одной стороны, и микрокосму, с другой» [1].

Не только линия, жанр и сюжет, но также сочетание темного и светлого, фигуры и фона способно выстраивать пространство произведения искусства. Законы данного построения подробно рассматриваются Р. Арнхеймом в его работе «Искусство и визуальное восприятие», а также А.И. Лапиным в монографии «Плоскость и пространство, или жизнь квадратом». Р. Арнхейм исследует роль вышеназванных изобразительных средств в конструировании глубины. Последний в основном анализирует роль отдельных фигур в сложении конкретного изобразительного пространства, тогда как А.И. Лапин рассматривает законы композиционного построения в целом (при этом он отличает композицию как совокупность абстрактных цветовых пятен от конструкции — совокупности определенных объектов).

Интересную концепцию, указывающую на различие роли линии и пятна в формировании художественного пространства, предлагает П. Флоренский в своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». Данный философ отмечает, что для живописной и графической композиций характерны разные подходы к восприятию пространства: «или мы подходим к пространству с активным пониманием, тогда рождается композиция линейная; если мы подходим с пассивным пониманием, то рождается композиция точечная. Так возникает деление, которое не всегда бывает достаточно ясно, деление на графику и живопись» [5].

П. Флоренский также активно изучал такой способ формирования художественного пространства, как перспектива. В своем сочинении «Обратная перспектива» он указывает на символическое значение этого художественного средства, отмечая, что прямая перспектива связана с передачей того пространства, каким оно открывается воспринимающему индивиду (прямая перспектива предполагает наличие одной точки восприятия), тогда как обратная перспектива связана с представлением духовного пространства, разворачивающегося из бесконечности.

Классификацией типов перспективы занимался Б.В. Раушенбах, который в своей работе «Пространственные построения в живописи» выделяет четыре типа перспективных построений в живописи: «чертежные методы, аксонометрические методы (и их трансформации), система классической линейной перспективы, и, наконец, жесткая перцептивная система перспективы» [4]. Данные типы перспективы последовательно сменяли друг друга: чертежные методы были характерны в большей степени для древнеегипетского искусства, аксонометрические методы применялись в основном в периоды античности и средневековья, система классической линейной

перспективы возникла в эпоху Возрождения, становление перспективной системы перспективы связано с именем Сезанна.

В качестве основных изобразительных средств передачи времени чаще всего выделяют сюжет и ритм. При этом, как указывает П. Флоренский в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» развитие сюжета может осуществляться в рамках не одного, а нескольких образов (как, например, в житийных иконах). Исследованием ритма как способа организации движения взгляда зрителя, и тем самым, конструирования времени занимается П.А. Кудин в монографии «Психология восприятия и искусство плаката».

В монографии «Искусство видеть» С.М. Даниэля также отмечается, что «образ времени может быть обогащен введением символических элементов» [1], таких как руины.

Таким образом, можно обнаружить, что пространство и время в произведениях изобразительного искусства формируются аналогичными способами. Важную роль здесь играет зрительное восприятие, а также взаимодействие отдельных линий и пятен, символическое значение элементов изображения, его сюжет. Подобные факты, выявленные такими философами и искусствоведами, как О. Шпенглер, М. Мерло-Понти, П. Флоренский, Р. Арнхейм, С.М. Даниэль, Б.В. Раушенбах, А.И. Лапин, П.А. Кудин позволяют сделать следующие выводы. Во-первых, пространство и время в художественном произведении не существуют параллельно, а находятся в неразрывной связи. Во-вторых, рассмотрение пространственно-временных характеристик каждого отдельного произведения должно основываться на подробном искусствоведческом анализе всех аспектов художественного образа, начиная с его материального статуса, и заканчивая спецификой его сюжета. В-третьих, согласно многим из рассмотренных выше концепций, художественные образы неоднородны по своим пространственно-временным характеристикам: их можно разделить на несколько типов, каждый из которых нуждается в дальнейшем подробном изучении.

#### Литература:

1. Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя. Л.: «Искусство», 1990. 224 с.
2. Мерло-Понти М. Око и дух. URL: : <http://www.gestalt.org.ua>
3. Мерло-Понти М. Пространство. URL: <http://www.gestalt.org.ua>
4. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М.: «Наука», 1980. 289 с.
5. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. URL: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_space.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm)
6. Флоренский П. А. Обратная перспектива. URL: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm)
7. Шпенглер О. Закат Европы. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Speng/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/01.php)